

« Marcher, écouter, composer. »

À propos du projet de composition électroacoustique “Walk(s)”, réalisé en juin 2008 en résidence à Binaural Media, Nodar (Portugal)

— pali meursault

Publié dans “Three years in Nodar” (catalogue d’artiste), Binaural Media, 2009.

Lorsque des artistes sonores, des artistes ayant recours à la phonographie et à la prise de son, en viennent à évoquer les origines de leur vocation, il n’est pas rare d’entendre des histoires d’expériences initiatiques, de moments fondateurs d’une prise de conscience de l’environnement sonore... Je me souviens, quant à moi, de moments d’écoute très forts, émouvants, mais je crois que si tout au début je me suis mis à travailler avec les sons de l’environnement, c’est plutôt par défaut. C’est parce que je ne savais pas jouer d’un instrument que j’ai utilisé les techniques d’enregistrement : la transformation des sons, la singularité qu’ils acquerraient d’être transposés dans les membranes des hauts-parleurs me fascinait, mais c’est de ne savoir les produire qui m’a conduit à les capter. Ainsi, ce n’est pas mon expérience personnelle de l’écoute qui a rendu nécessaire le travail du son, mais au contraire, la manipulation hasardeuse des sons qui a, peu à peu, affectée ma manière d’entendre. À la longue, j’ai réalisé que mon écoute avait changée, qu’elle m’imprégnait, qu’elle transformait mes parcours, mes usages, d’abord l’usage que je faisais de mon corps et à travers lui l’usage que je faisais du monde.

C’est par ce chemin, je crois, et par cette prise de conscience là, que j’en suis venu à questionner les enjeux de ma pratique d’artiste sonore, et que composer avec les sons de l’environnement est devenu, nécessairement, composer *avec* l’environnement, c’est-à-dire dans l’interaction entre le corps et ce qui l’entoure, en fonction d’une place, d’un usage du monde. Ce qui s’est imposé, à la longue, c’est qu’il fallait écouter avec le corps tout entier, le corps physique et aussi bien le corps social.

Lorsque j’écoute le monde *autrement*, le monde change, et, tel qu’il se livre alors, il me dit autre chose que ce que jusque-là j’en savais. La transformation de mes usages du monde, de mes manières de voir ou d’écouter, vient ainsi transformer mon savoir du monde, elle vient *inquiéter* ce que je tenais pour une vérité, une évidence livrée par la perception.

Cette remise en question de la vérité perceptive porte la trace d’une *énonciation* du monde qui lui préexistait, d’un discours sur le monde qui s’exprimait déjà dans la perception même. Au moment où j’entends le “camion qui passe<sup>1</sup>”, je soutiens effectivement un discours sur le monde : celui qui me dit ce que ce camion est, et quel rôle objectal il joue relativement à moi. D’ordinaire, je n’ai pas à reconnaître ou à questionner les enjeux du savoir et du discours qui s’expriment là : “j’entends un camion qui passe”, voilà la vérité. Mais la construction imaginaire – idéologique et sociale – que représente un tel énoncé apparaît lorsque je me mets à *écouter* ce bruit, à l’écouter activement, jusqu’à désapprendre ce que je sais des camions pour n’en percevoir que le phénomène sonore, la vibration acoustique.

D’une manière similaire, l’idée de “paysage” permet de questionner en quoi notre savoir du monde modifie la manière dont nous le percevons.

---

<sup>1</sup> La formule est de John Cage.

Dans “L’invention du paysage<sup>2</sup>”, Anne Cauquelin interroge la sensation d’évidence que nous éprouvons face à un paysage, en ce qu’elle masque en réalité un “impensé” – un “savoir non-su”, dit-elle encore – qui trouve ses racines dans une représentation codifiée du monde. Une codification, en l’occurrence, c’est-à-dire une représentation idéologique de l’organisation du monde, dont l’invention date de la Renaissance, qui conditionne encore aujourd’hui notre rapport au paysage et à travers laquelle nous interprétons le monde sensible.

Lorsque Murray Schafer, quant à lui, traite du “paysage sonore<sup>3</sup>”, sa conception manque d’une telle portée critique. La réflexivité entre la description de l’objet et la position du sujet qui énonce y est absente : l’objectivité du paysage sonore schafferien est de fait parcourue des valeurs subjectives de l’auteur. Sa notion du paysage sonore est sous-tendue par une représentation du monde, un discours préétabli dont la structure se fait jour à certains endroits du texte sous la forme d’une échelle de valeurs subjectives, qui viennent arranger idéologiquement la vérité objective. Ainsi, les préférences de Schafer, la hiérarchie des valeurs qui régit son rapport au(x) paysage(s), héritent de l’impensé d’une forme occidentale de l’organisation du monde dont parle Cauquelin, et va parfois jusqu’à trahir une conception aristocratique de l’harmonie de la nature contre la médiocrité du paysage industriel.

La nécessité interprétative de notre perception du paysage, en fonction d’un savoir, est en revanche laissée de côté : Schafer ne problématise à aucun moment la position physique et sociale de celui qui écoute.

Reste qu’il est possible, à travers ces exemples, d’établir que les enjeux de la perception s’articulent dans un *système*, au sein duquel un discours du monde (a) influence la perception (b), qui génère à son tour des usages et des comportements (c) en conformité avec le discours préalable. Dès lors, la réactivation de l’*écoute* – en tant qu’outil de réflexivité – suppose de pouvoir remonter la chaîne : c’est en modifiant sa position physique et sociale (c) au sein d’un environnement sensible qu’il est possible de transformer les conditions de la perception (b) et d’ainsi interroger les déterminismes conceptuels qui régissent notre vision du monde (a)...

Pour autant, ces préconceptions, ces discours du monde ne sont pas univoques, car ils sont éminemment culturels : de même qu’il existe une culture dominante et normative qui imprègne chaque société, il existe un discours culturel, dominant et normatif, qui colore la perception. Mais en tant que phénomène culturel, la perception peut aussi être plurielle, appropriable, en somme elle peut être *cultivée*. À condition, toutefois, de mesurer à quel point notre rapport à la *Nature* – et ainsi à la “naturalité” de la perception – constitue déjà une construction culturelle, c’est-à-dire, précisément, ce qu’Anne Cauquelin a entrepris d’analyser.

Envisager ainsi le problème de la perception sous son angle culturel et social permet d’en mettre à jour l’*économie*.

Parler d’une *économie de la perception*, cela revient à considérer qu’au cœur du système de construction de l’être sensible, nous sommes en prise avec des modèles discursifs et des formes d’*autorités* conditionnant notre lecture des données de la perception, avec lesquelles nous devons *négoier* – c’est-à-dire : conformer nos manières de sentir à des normes culturelles dominantes ou bien les affronter, en inventant les alternatives qui nous permettront de nous réapproprier, au moins en partie, les modalités de l’échange entre discours, perception et usages.

---

<sup>2</sup> Anne Cauquelin, *L’invention du Paysage*, Plon, 1989

<sup>3</sup> R. Murray Schafer, *Our sonic environment and the Soundscape, the tuning of the World*, Destiny Books, 1977.

La capacité d'activer l'écoute jusqu'à changer les modalités "économiques" de la perception sonore n'est pourtant pas, je crois, quelque chose auquel il est possible de prétendre en soi. Ne traiter que le problème de la perception elle-même, en se revendiquant comme le fait Schafer d'une forme supérieure d'écoute qui pourrait échapper au conditionnement culturel, ne suffit pas.

En effet, s'il est question de parler d'un "savoir-faire" de l'écoute, l'important est de comprendre comment la subjectivité perceptive s'incarne effectivement dans une pratique, dans un usage, et ainsi comment le "faire" est à même d'affecter le "savoir". De fait, il me semble que beaucoup d'artistes sonores semblent laisser intacte la question des usages. En apparence, c'est une revendication uniquement qualitative – une écoute de "meilleure qualité" – qui vient justifier la pratique : il s'agit d'avoir une "bonne oreille", à même de mettre à jour la beauté véritable de l'objet perçu. À mon sens, la faiblesse d'une telle approche réside dans ce qu'elle ne perturbe en rien la prégnance d'une vérité préétablie qui conditionne la perception, mais voudrait lui substituer une vérité encore plus vraie, transcendant le réel<sup>4</sup>. Pourtant, loin de la transcendance, ces mêmes artistes ont souvent recours à d'autres pratiques et à d'autres savoirs – techniques, ornithologiques, écologiques, sociologiques, architecturaux, etc. – qui viennent d'abord modifier le point de vue et l'usage. À travers de tels emprunts, l'écoute n'est pas en soi de meilleure qualité, mais la position physique et sociale de l'écouter a changée de nature.

Dès lors, si l'activation de l'écoute ne peut pas se travailler pour elle-même, sur un plan purement qualitatif, subjectif et abstrait, il est en revanche possible, sur le plan culturel, de contredire nos conditionnements, d'affecter les déterminismes de notre savoir perceptif par le *détournement tactique de nos usages du monde* – c'est en ces termes que Michel De Certeau pose le problème culturel des usages<sup>5</sup>. Autrement dit, alors que la prétention d'une écoute "meilleure" ne nous dit rien de la vérité instituée qui conditionne notre interprétation du monde dans la perception, il est possible d'inquiéter cette vérité en créant les conditions d'une écoute "autre".

Durant mon travail à Nodar, devant l'évidence contemplative du paysage, j'ai choisi de tracer des lignes droites de manière aléatoire sur une carte. Suivre ces lignes était un choix tactique pour ne pas se laisser guider par le seul sentiment de la beauté du paysage, qui déterminerait une contemplation passive – nécessairement dominée par une forme de préconception culturelle – et ne permettrait pas une perception active. Il s'agissait donc de (re)mettre le corps en jeu, d'une autre manière, indéterminée : ne plus se tenir sur les chemins qui m'auraient toujours préservé d'une véritable expérience du lieu en tenant le paysage – comme une image construite, un imaginaire du monde – hors de portée de l'expérience.

Le travail de la prise de son, comme, sans doute, toute entreprise ayant recours à une méthodologie d'observation, rêve d'un observateur parfait : à la fois idéalement présent au cœur de l'évènement, au bon endroit et au bon moment, et idéalement absent, ne perturbant en rien l'intégrité – la vérité – de l'évènement dont il témoigne par sa présence.

Face à une telle aporie, marcher en ligne droite, à travers buissons et rivières n'est pas une forme d'écoute studieuse et attentive, au contraire : elle déjoue l'attention qui nous porterait

---

<sup>4</sup> La possibilité d'une œuvre d'art qui transcende la trivialité du réel affirme une séparation entre Art et Culture : la beauté transcendante étant nécessairement une exception qui confirme la règle du trivial, un *hors-du-commun* qui ne change rien au conditionnement du commun.

<sup>5</sup> Voir Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1980.

vers cet idéal insaisissable. Alors, la marche se déploie comme une monade, au fil des plis et des replis de l'environnement traversé, sans rupture objective d'un son à l'autre, et sans qu'il soit possible d'en partitionner la continuité dans des fragments de sens qui ne seraient que le produit d'un imaginaire organisateur du monde sensible. Une telle méthode ne constitue pas l'application – consciente ou non – d'un savoir auquel correspondrait la production de données objectives. Il s'agit de la construction tactique d'une situation d'expérience dans l'indéterminé, et la matière sonore qui en est retirée est d'avantage le résultat d'un *phénomène* que la production d'un *document* : le résultat de l'interaction entre le corps et l'environnement traversé.

Encore faut-il relativiser l'approche phénoménologique – telle que la revendique Francisco López ou telle qu'on peut la retrouver dans la neutralité de "l'objet sonore" chez Pierre Schæffer<sup>6</sup> – parce qu'à travers le recours à la technologie d'enregistrement on est encore pris dans un dispositif discursif prédéterminé, qui n'évite jamais complètement le recodage documentaire en venant à sa manière partitionner le réel, et avec lequel il faut encore négocier. Dès lors, ainsi doté d'un dispositif technologique en guise de mémoire – c'est-à-dire d'un dispositif discursif non-neutre – et en tant qu'observateur imparfait et culturellement déterminé se tenant dans un environnement donné, de quoi suis-je véritablement en mesure de témoigner ? La possibilité d'une forme de fidélité envers l'objet de mon écoute (telle qu'en parle Murray Schafer) ou de pureté dans ma manière de l'approcher (dont se prévalent beaucoup de productions phonographiques) semblent mises en doute. En effet, prétendre dire la vérité d'un lieu, qu'elle puisse être objective (à travers la production d'un document fidèle) ou essentielle (dans le dévoilement de sa beauté véritable), revient à redire la vérité idéologique – l'idéalité – d'une préconception imaginaire, à projeter ma subjectivité culturellement déterminée dans l'essence ou la vérité de mon objet. D'autre part, puisque ma présence d'observateur, en plus d'être une détermination subjective, est aussi une perturbation objective, la seule chose que je puisse fidèlement enregistrer, c'est l'interaction entre mon corps et l'environnement, c'est-à-dire la perturbation elle-même, qui seule constitue un *événement saisissable*.

Ainsi la recherche menée à Nodar était-elle en ce sens la tentative de positivation de cette interaction, de cette perturbation : composer *avec* l'environnement, sans distinction culturelle de valeurs entre les sons provoqués par l'activité de mon corps de marcheur et les sons "naturels", proches ou lointains, mais considérant au contraire l'ensemble des *variations d'intensités* d'un phénomène sonore.

Finalement, la composition que j'ai réalisée à Nodar à partir des marches en lignes droites ne dit rien de Nodar. En revanche, elle est le produit d'une rencontre indéterminée entre l'environnement et le corps qui le parcourt, et, en ce sens, elle n'existe qu'à travers Nodar, qu'à travers une expérience du lieu, qui met à jour *un paysage possible* au gré des plis et des replis parcourus dans le paysage réel.

*Marcher, écouter, composer* – c'est-à-dire : réinventer un usage, réactiver la perception, produire un *autre* sens. Tout cela se fait en fonction d'un lieu, d'un environnement particulier, mais il s'agit de construire un *autre* lieu, un lieu *possible* qui sera, au moment de l'écoute décontextualisée de la proposition sonore, celui de l'expérience acousmatique.

---

<sup>6</sup> Voir Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, Seuil, 1966.